



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE PÓS-GRADUAÇÃO LATO
SENSU
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA CLÍNICA – PCL**

**CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM TEORIA
PSICANALÍTICA
2011-2013**

Coordenadora: Profa. Dra. Terezinha de Camargo Viana

Apresentado por: Juliana Sardenberg Zelner Gonçalves

Orientado por: Prof. Dr. Luiz Augusto Monnerat Celes

BRASÍLIA, 2013

**EM TORNO DO VAZIO: PSICANÁLISE E CRIAÇÃO
ARTÍSTICA A PARTIR DA ANÁLISE DE RENATO
MEZAN SOBRE A OBRA DO FOTÓGRAFO ROBERT
MAPPLETHORPE**

Apresentado por: Juliana Sardenberg Zelner Gonçalves

Orientado por: Prof. Dr. Luiz Augusto Monnerat Celes

SUMÁRIO

Introdução.....	p.4
Breve biografia de Robert Mapplethorpe.....	p.7
A mostra fotográfica de 1997.....	p.8
O método psicanalítico aplicado a obra de arte.....	p.9
Sobre o olhar de Mezan a respeito da mostra.....	p.11
- Exemplos da história da arte.....	p.11
- Sobre algumas fotografias de Mapplethorpe.....	p.14
Discussão e Considerações Finais.....	p.21
Referências Bibliográficas.....	p.28

Resumo: O presente trabalho discute e explora hipóteses sobre o funcionamento do processo criativo e de alguns dos mecanismos psíquicos nele envolvidos. Toma-se como ponto de partida a análise do psicanalista Renato Mezan sobre o trabalho do fotógrafo Robert Mapplethorpe e apoia-se a discussão no referencial teórico da psicanálise freudiana. Tal estudo pretende ajudar a esclarecer e divulgar a contribuição que a psicanálise tem a oferecer na análise das obras de arte e propiciar um melhor entendimento de mecanismos como a sublimação que pode oferecer uma saída criativa para o sujeito.

Palavras-chave: arte; processo criativo; psicanálise e Mapplethorpe.

Abstract: The present study discusses and explores hypotheses about the creative process, its functioning and some of the psychological mechanisms involved. The analysis of psychoanalyst Renato Mezan of the work of photographer Robert Mapplethorpe serves as a starting point and the discussion is based on the freudian psychoanalytical theory. The objectives of this study are to clarify and to disseminate psychoanalysis' contribution to the analysis of works of art and to promote a better understanding of mechanisms such as sublimation which can offer a creative possibility to the subject.

Key-words: art; creative process; psychoanalysis and Mapplethorpe.

Introdução

Arte e Sexualidade: A Propósito da Exposição Mapplethorpe é o texto remanejado da conferência proferida por Renato Mezan em março de 1997 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, a respeito da exposição fotográfica do americano Robert Mapplethorpe no MASP, no mesmo ano.

Surpreende, primeiramente, o contraste entre a leitura que faz o psicanalista da obra e aquilo que a mídia, o crítico de arte que escreve no catálogo da exposição e o público em geral tem a dizer sobre as fotografias. O autor inicia seu texto com uma interessante explicação sobre a contribuição que a leitura psicanalítica tem a oferecer a respeito de obras de arte, mostrando que, para além dos estereótipos tão difundidos sobre a psicanálise, essa abordagem é capaz de transcender as aparências e enriquecer a compreensão do trabalho de cada artista, bem como do processo criativo individual e também do funcionamento criativo em geral.

A análise feita por Mezan da obra de Mapplethorpe remete o leitor à questão das pulsões e da sublimação em psicanálise e à maneira como a criatividade é tratada por Freud em textos como *Três Ensaios Sobre a Sexualidade* (1905/2006), *Leonardo*

da Vinci (1910/2006), *Os Instintos e suas Vicissitudes* (1915/2006), *Além do Princípio do Prazer* (1920/2006), etc. Estes constituem, portanto, parte do material em que se apoiará este trabalho tendo por fio condutor o referido texto de Mezan.

Nos *Três Ensaio Sobre a Sexualidade* (1905/2006), Freud descreve dois tipos de pulsões, a saber, a pulsão de auto-conservação e a pulsão sexual. No mesmo texto, evoca o fato destas pulsões serem parciais. Interessa-nos aqui, o desdobramento da pulsão sexual e sua relação com o desenvolvimento libidinal, mais especificamente, no que diz respeito a fase sádico anal. Segundo Freud, nesta fase, as crianças não tem pudor de suas partes sexuais e demonstram curiosidade pelos órgãos sexuais de outras pessoas. Nesta fase,

o órgão sexual feminino propriamente dito ainda não desempenha qualquer papel: a criança ainda não o descobriu. A ênfase recai inteiramente no órgão masculino; todo o interesse da criança está dirigido para a questão de se ele se acha presente ou não. (Freud, 1905/2006)

Este voyeurismo, no entanto, não é observado apenas nas crianças, mas pode também ser observado nos adultos neuróticos ou nas “pessoas normais” e relaciona-se ao fundamento das perversões e dos sintomas neuróticos. Características adultas comumente relacionadas à fixação parcial na fase anal são a ordem, a parcimônia e a obstinação (FREUD, 1908/2006), entre as quais a ordem e a obstinação constituem traços claramente observáveis na obra de Robert Mapplethorpe.

Outro ponto relevante na obra do fotógrafo está relacionado a seu conteúdo. O sadismo manifesto traz questões acerca de seu conteúdo latente. Em *Os Instintos e suas Vicissitudes* (1915/2006), Freud distingue quatro aspectos da pulsão: o impulso, a fonte, o objeto e a finalidade, e os destinos desta: a reversão em seu oposto, o retorno em direção ao próprio sujeito, o recalque e a sublimação. Neste texto, Freud trata mais especificamente da reversão em seu oposto e o retorno em direção ao próprio sujeito. Neste trabalho, no entanto, o foco de análise será a sublimação como destino possível da pulsão.

No livro *Problématiques III, La Sublimation* (1980/2008), Laplanche recapitula os principais pontos a respeito da teoria da sublimação. Ele lembra que, inicialmente, Freud considera que existem dois tipos de pulsão: as pulsões sexuais e as pulsões de auto-conservação. As pulsões de auto-conservação estão relacionadas às necessidades básicas como a de alimentar-se. Posteriormente, Freud passa a opor as

pulsões sexuais às pulsões não sexuais. A energia relativa às pulsões sexuais ele chama de “libido”, mas, como aponta Laplanche, ele abstém-se de criar um termo equivalente ao de libido para falar das pulsões não-sexuais, que mais tarde ele chamará de “pulsões de morte.” Laplanche sugere o termo de “destrutor” mas comenta que, provavelmente, Freud não optou por usá-lo porque sabia que as “pulsões de vida”, “pulsões sexuais” ou a libido, não eram exatamente opostas às “pulsões de morte” ou “pulsões não sexuais”. A força em jogo no caso das pulsões de morte funcionaria como uma força de resistência à pulsão de vida e estaria, portanto, muito mais relacionada à estagnação e à repetição do que propriamente à uma força destruidora.

Quando o bebê tem o impulso de sugar o seio materno para alimentar-se, logo experimenta o prazer relacionado à satisfação dessa necessidade de auto-conservação. Ocorreria aí uma erotização da região dos lábios do bebê e de seu contato com o seio, ambos intermediadores do prazer. Haveria então, a partir de uma pulsão de auto-conservação (a necessidade de alimentar-se) um desvio para uma finalidade sexual: a obtenção de prazer. O mecanismo da sublimação funcionaria mais ou menos como uma espécie de caminho inverso, em que a pulsão originalmente sexual seria desviada para funções não sexuais, tais como a criação artística, as invenções científicas e outras atividades intelectuais ou culturais passíveis de gerar prazer.

Mezan descreve a sublimação como um processo pelo qual uma atividade aparentemente sem qualquer relação com a sexualidade é investida pela pulsão sexual, a qual lhe fornece energia para ser realizada.

(...) a psicanálise postula um processo que, a partir do pulsional, engendra o não-pulsional, através de uma transformação que concerne ao objeto da pulsão, à sua finalidade e à sua fonte corporal. Esse processo é a sublimação.

(...) atividade artística polariza, concentra e potencializa diferentes aspectos da vida psíquica. E nisso consiste – em termos quase darwinianos – a sua funcionalidade. (Mezan, 1998: 180-3)

O desvio das pulsões sexuais para fins não-sexuais seria facilitado ou estaria relacionado ao fato da sexualidade humana ultrapassar em muito o mero ato sexual e sua finalidade reprodutora para abranger um vasto campo de fantasias facilmente associáveis às diversas atividades culturais e intelectuais do ser humano. Por meio da

sublimação, parte da espécie humana conseguiria expandir suas possibilidades de obter prazer, apesar das restrições impostas pela sociedade à sexualidade, através da prática de atividades não sexuais, socialmente valorizadas.

A ideia deste estudo é, a partir do “estudo de caso” da obra de Mapplethorpe feito por Mezan, buscar entender melhor o funcionamento de mecanismos psíquicos relacionados à criatividade, particularmente no que se refere à sublimação, bem como a maneira como tais mecanismos se encontram manifestos na produção artística e podem ser analisados a partir do referencial psicanalítico. A aproximação entre os campos da arte e da psicanálise possibilita não só o enriquecimento da compreensão sobre a obra de arte, como, mais interessante do ponto de vista da psicanálise, propicia maior esclarecimento a respeito de um processo que constitui em muitos casos uma saída de maior equilíbrio subjetivo e satisfação pessoal.

A fim de melhor contextualizar as afirmações discutidas, as fotografias de Robert Mapplethorpe aqui mencionadas são citadas pelo título e ano da obra. Algumas de suas imagens podem ser encontradas no site da *Mapplethorpe Foundation* e a maioria encontra-se facilmente no *google images*. A escolha das obras de arte de demais artistas para comparação com as fotos de Mapplethorpe reflete a preocupação em fazer conexões e reflexões originais entre a obra do fotógrafo americano e a história da arte, de modo que foram evitadas algumas comparações já muito exploradas, excetuando-se aquelas consideradas incontornáveis para o presente estudo. Tais obras também são citadas com título, ano e autoria de modo a facilitar que suas imagens sejam encontradas na internet ou em manuais de história da arte, sendo que todas são suficientemente conhecidas para que sua identificação não suscite maiores dificuldades.

Breve Biografia de Robert Mapplethorpe (1946 – 1989)

Nascido e criado no Queens, no subúrbio de Nova Iorque, Mapplethorpe estuda desenho, pintura e escultura no *Pratt Institute* e inicia sua carreira artística trabalhando com colagens de diversos materiais usando principalmente recortes de revistas e livros. O trabalho com colagens o leva a comprar uma câmera *Polaroid* para produzir suas próprias imagens, mas rapidamente seu foco de interesse se transfere para as próprias *Polaroids* e, por fim, para a fotografia em geral.

De acordo com a *Mapplethorpe Foundation*, suas principais influências artísticas seriam o americano Joseph Cornell (1903-1972) e o francês Marcel Duchamp (1887-1968), além do movimento surrealista em geral.

Bissexual assumido, Mapplethorpe frequenta e retrata o mundo GLS e sadomasoquista e tem entre seus amigos celebridades e socialites.

Seu trabalho fotográfico é geralmente reconhecido pelo apuro técnico das imagens e a ênfase nos aspectos formais e considerado provocante ou mesmo subversivo devido à escolha dos temas, frequentemente relacionados a sua sexualidade.

Em 1986 Mapplethorpe é diagnosticado com Aids. Ele então acelera seu ritmo de produção artística, obtém sua primeira grande retrospectiva em 1988, no *The Whitney Museum of American Art* e morre em 1989.

De lá para cá, seu trabalho continua a ser exposto e reconhecido em vários lugares do mundo e continua controverso.

A mostra fotográfica de 1997

Chamado para compor o ciclo de conferências paralelo à mostra no Museu de Arte Moderna de São Paulo, Renato Mezan atribui seu convite, bem como o de outro psicanalista (Mauro Meiches), além de um fotógrafo e de uma historiadora da arte, ao elo entre arte e sexualidade, considerado particularmente intenso nesse caso.

Na pesquisa prévia que faz sobre a exposição, Mezan constata que tanto aqueles que elogiam quanto os que criticam a mostra concordam em considerar o trabalho de Mapplethorpe provocativo, com uma carga sexual agressiva e transgressora. A exposição gera, de fato, grande polêmica não só em São Paulo como também em outros países, nas cidades pelas quais passou. No Brasil a exposição é censurada sendo permitida a entrada de menores de idade apenas na companhia de um adulto responsável.

As fotografias que compõem a mostra exibem modelos nus, predominantemente homens negros, em poses esculturais, retratos do órgão sexual masculino, retratos de casais homossexuais posando com adereços tipicamente sadomasoquistas, além de auto-retratos e de fotografias de flores. Ao procurar livros sobre a obra de Mapplethorpe é possível encontrar catálogos inteiros apenas com fotos de flores, a grande maioria em preto e branco, e umas poucas coloridas.

Talvez por ter iniciado na fotografia por meio de *Polaroids*, outra grande parte da obra fotográfica de Mapplethorpe é constituída por retratos. Ele fotografa várias pessoas famosas nos Estados Unidos dos anos 70-80, tais como Andy Warhol, Iggy Pop, Patti Smith, etc. dentre os quais, alguns são seus amigos próximos.

Segundo o crítico de arte Germano Celant que escreveu no catálogo da exposição;

(...) o que ele [Mapplethorpe] retrata é a exuberância de uma arte de amar que, buscando o prazer por si mesmo, ignora qualquer diferença entre amor e perversão, ativo e passivo, dominante e dominado, bem e mal. (CELANT, 1982, apud MEZAN, 1998, p. 169).

Celant considera que mesmo as fotografias de flores de Mapplethorpe tem um caráter sexual exuberante que denunciariam seu interesse na “protuberância”, nas “cavidades” e na “intumescência” das flores.

E Mezan acrescenta:

Mapplethorpe, como fotógrafo, teria colocado seus dotes e sua competência técnica a serviço de um projeto emancipador, especificamente na esfera dos comportamentos sexuais: esta seria sua arma no combate ao moralismo dos contemporâneos, e neste ponto ele não estaria sozinho já que o período coberto por sua produção – os anos 70 e 80 – testemunhou a consolidação da “revolução sexual” iniciada na década de 60.

Este, em rápidas pinceladas, parece ser o consenso da imprensa e de uma parcela importante do público que vem visitando a exposição, tanto em São Paulo quanto em outras cidades pelas quais ela passou. (MEZAN, 1998, p. 169).

O método psicanalítico aplicado à obra de arte

A popularização da psicanálise levou a banalização de conceitos como o complexo de Édipo, que muitas vezes são aplicados a torto e à direito com base numa visão reducionista a respeito daquilo que de fato representam.

Antes de falar de sua percepção sobre a exposição, Mezan faz algumas considerações sobre a contribuição que a psicanálise pode oferecer à leitura da obra de arte e traça uma espécie de “passo a passo” sobre uma das maneiras de proceder ao analisar uma obra artística do ponto de vista dessa abordagem.

O autor começa por lembrar que a ideia de que a obra de arte revela algo sobre seu criador não tem nada de novo. O movimento romântico, na pintura do século XIX, teve como principal característica a grande valorização da subjetividade do

artista. Até então, essa subjetividade era menos evidente e menos enfatizada, já que a maioria dos artistas trabalhava sob encomenda para o estado, devendo produzir, principalmente, obras que servissem de registro histórico e de propaganda política (embora ainda não se usassem esses termos) para os monarcas, homens de estado, nobres e outras pessoas politicamente influentes. A igreja era outra das principais fontes de encomendas dos artistas e, como tal, também impunha suas restrições de caráter religioso, moral e político.

A medida que o status do artista na sociedade foi se modificando e ele passou a ter uma clientela aumentada e mais diversificada, passou a criar com muito mais liberdade para escolher os temas, as técnicas e o estilo. Assim, seus gostos e preferências, seus próprios ideais políticos e estéticos, o interesse pela experimentação técnica, ganharam muito mais relevância. O papel da subjetividade do artista em sua obra ficou muito mais evidente do que era antes e passou realmente a ser valorizado. Deixou-se de buscar apenas o apuro técnico e estético na obra ou mesmo seu poder de comover coletivamente para reconhecer também seu valor de expressão da subjetividade e das emoções de um indivíduo em particular (MONNIER, 1995.)

Atualmente, os peritos que determinam a autoria ou a falsificação de obras de arte, tem entre seus principais critérios, justamente, as marcas pessoais características do trabalho de cada artista, mesmo no caso de obras e de artistas muito anteriores a referida valorização da subjetividade. Hoje parece até uma questão de bom senso reconhecer que praticamente toda atividade humana leva marcas do indivíduo particular que a desenvolveu. No caso das obras de arte, é bem mais fácil reconhecer essas marcas pessoais quando se analisa um conjunto de obras realizadas pelo mesmo artista. Torna-se então muito mais fácil identificar padrões.

É claro que o processo criativo inclui, ainda, aspectos que transcendem a individualidade do artista, influenciados pela cultura e pelo meio em que as obras são geradas, mas que também espelham e influenciam essa cultura e esse meio.

Para Mezan o que diferencia a leitura psicanalítica da obra de arte de outras abordagens, como a histórica ou social

é a ênfase na dimensão inconsciente. Isso significa que a própria experiência subjetiva(...) se organiza a partir de elementos que escapam à consciência do indivíduo, e mais, que frequentemente estão em conflito com a parte consciente e racional da sua personalidade. (MEZAN, 1998, p. 171).

O autor propõe que se proceda do seguinte modo:

Primeiro, é preciso discernir na obra do artista quais são os elementos que constituem sua singularidade. Trata-se de detectar impulsos básicos como a sexualidade, a agressividade e fatores como as fantasias e o narcisismo. Em seguida, busca-se entender a maneira como tais elementos se relacionam no caso específico da obra de determinado artista. O método usado até então é “em parte fruto da observação, e em parte resultado de operações intelectuais como a indução e a dedução.”

Entram então em jogo informações a respeito da história de vida do artista, depoimentos de quem o conheceu, particularidades sobre sua carreira e o modo como desenvolveu seu trabalho artístico, etc., a fim de estabelecer as razões que levaram a esta “combinatória específica.” A não ser pelos depoimentos de terceiros, esse procedimento, como aponta Mezan, não difere tanto daquele que se utiliza com um paciente de consultório.

O que procuramos é uma espécie de diagrama da sua constituição psíquica [do artista], a partir das constantes desta constituição, tais como aparecem (...) naquilo a que ela pode dar nascimento. (MEZAN, 1998, p. 169).

Sobre o olhar de Mezan a respeito da mostra

Ao se deparar com as fotografias de Robert Mapplethorpe, Mezan se surpreende com a diferença entre aquilo que vê e o que leu a respeito da exposição.

Apesar de declarar seu pouco conhecimento na área de fotografia, ele considera as obras de Mapplethorpe “absolutamente clássicas”. Não consegue enxergar a explosão incontida de sexualidade descrita pelo crítico de arte Germano Celant e pela mídia.

No que se refere aos temas escolhidos pelo artista, Mezan considera que embora constem temas sexuais ou agressivos, tais como nus, os retratos de perto de pênis e até algumas pessoas posando com instrumentos de tortura, não há nada que não tenha sido abordado antes na história da arte. O psicanalista cita por exemplo, as esculturas gregas que exaltam a força e a virilidade de corpos masculinos nus, ou as representações pictóricas do inferno em igrejas renascentistas, destinadas a assustar os fiéis.

- Exemplos da história da arte

De fato, a história da arte está repleta de obras de arte que tratam de temas sexuais ou que mostram nudez e cenas de tortura ou de guerra, dos tempos mais antigos até a contemporaneidade.

Lembremos, por exemplo, do pintor holandês do final da idade média, Hieronymus Bosch; cujos quadros altamente escatológicos, como o famoso *O Jardim das Delícias* (1504), retrata todo tipo de perversão: figuras semi-humanas, semi-animais ou monstros animais e seres humanos copulando ou torturando uns aos outros com requintes de crueldade e os instrumentos mais insólitos, cenas de sexo grupal, de violência, de defecação, etc.

Pode-se alegar, nesse caso, que a grande quantidade de figuras fantásticas presentes na obra de Bosch cria um distanciamento da realidade que diminui o possível teor chocante das cenas retratadas. Entretanto, vale lembrar que para o imaginário religioso da época, particularmente no que diz respeito ao homem comum, a quem eram destinadas as cenas ameaçadoras do inferno, as criaturas representadas por Bosch bem poderiam ser reais, principalmente quando revestidas e validadas pela autoridade da igreja e atribuídas ao “outro mundo”.

Pensemos então no famoso quadro de Gustave Courbet exposto ainda hoje no Musée d’Orsay em Paris, *A Origem do Mundo* (1866), que mostra uma vulva absolutamente realista em *close*, diríamos atualmente, em vocabulário fotográfico.

A obra do austríaco Egon Schiele que mostra inúmeras figuras de mulheres nuas em poses provocantes, algumas masturbando-se, é outro exemplo de conteúdo comparável às fotografias de Mapplethorpe. Na época, o que chocou o público foi, principalmente, a proximidade física implícita entre o artista e as modelos nuas. Schiele precisava forçosamente estar bastante perto das modelos para poder desenhá-las da forma como fez. Mas aqui também pode-se argumentar que o traço estilizado do artista pode gerar um certo distanciamento.

Talvez, então, a questão seja a técnica artística utilizada. A fotografia, assim como o vídeo e o cinema são meios que, teoricamente, se prestam particularmente bem a retratar fielmente a realidade. Ao olhar uma imagem fotográfica temos muito mais a impressão de estar diante de um fragmento da realidade do que ao contemplar uma pintura ou mesmo uma escultura. Será então que o caráter chocante e transgressor atribuído ao trabalho de Mapplethorpe poderia ser, ao menos em parte,

decorrente da técnica fotográfica, ou pelo menos da combinação da fotografia com a escolha de temas de caráter sexual?

Sem dúvida a “impressão” de maior realidade da fotografia quando comparada à pintura ou ao desenho, por exemplo, faz parte do senso comum, a fotografia jornalística está aí para comprová-lo. Acontece que também já são bem conhecidas as inúmeras possibilidades de manipulação da imagem que tanto a fotografia quanto o vídeo permitem. Principalmente na era digital em que o computador multiplicou ao infinito as possibilidades de intervenção na imagem (*Images du Réel*, catálogo do encontro internacional de fotografia de Arles de 1998).

Tampouco podemos esquecer que é fato reconhecido pelos historiadores da arte (ARGAN, 1988) que o nosso olhar, o olhar do espectador, é culturalmente “treinado” ou “educado” para decifrar as imagens à nossa volta. Assim, antes da invenção da fotografia, era a pintura que era considerada como retrato mais fiel possível da realidade. Se hoje muitas pinturas renascentistas nos parecem quase imagens reais, o público de então devia percebê-las como ainda muito mais próximas do real do que o fazemos atualmente. A pintura é tradicionalmente comparada na história da arte com uma “janela para o mundo”. Assim como aconteceu com a pintura, nosso olhar também aprendeu a “ler” a imagem fotográfica como versão mais próxima possível da realidade.

A crítica de arte Suzan Sontag diz a respeito da técnica fotográfica que esta se presta particularmente bem a suprir a necessidade de controle do artista. Isso parece particularmente verdadeiro no caso da fotografia em estúdio.

Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. É envolver-se numa certa relação com o mundo que se assemelha com o conhecimento – e por conseguinte com o poder.

(...) a fotografia é o paradigma de uma relação com o mundo inerentemente ambígua – e sua versão da ideologia do realismo ora dita a omissão do eu com respeito ao mundo, ora permite uma relação agressiva com o mundo, a qual celebra o eu. Um lado ou outro desta ligação está sempre sendo redescoberto ou sustentado. Um resultado importante desses dois ideais – o assalto à realidade e a submissão à realidade – é a ambivalência constante em relação aos recursos da fotografia. (SONTAG, 1981, apud MEZAN, 1998, p.179)

Já, Mapplethorpe, comenta a respeito do próprio trabalho:

Estou à procura da perfeição na forma. Faço isto com retratos. Faço isto com caralhos. Faço isto com flores. (...)

Tornei-me fotógrafo porque a fotografia parecia um veículo perfeito para comentar a loucura da existência atual. (...) Estou procurando selecionar algo desta loucura e dar a ela um pouco de ordem.

Minha abordagem ao fotografar uma flor, não é muito diferente de ao fotografar um caralho. Basicamente, é a mesma coisa. É uma questão de iluminação e de composição. Não faz muita diferença. É a mesma visão. (CELANT, 1982, apud MEZAN, 1998, p.174-175.)

Mezan considera, assim, que o que lhe causa maior impacto diante das obras de Mapplethorpe não são os temas e sim o modo como esses temas são tratados. O que lhe desperta estranheza é que conteúdos sexuais e agressivos aparentemente tão violentos são tratados quase que com “frieza” pelo artista. Chama-lhe a atenção o rigor técnico com que Mapplethorpe sujeita a luz, o enquadramento e as próprias poses dos modelos.

- Sobre algumas fotografias de Mapplethorpe

De fato, muitos dos modelos parecem “sujeitados” pelo fotógrafo a permanecer imóveis em poses frequentemente desconfortáveis e difíceis de se manter como nas séries de fotos *Ajitto* (1981) e *Thomas* (1987).

Outro aspecto impactante para Mezan é que as fotos de Mapplethorpe são em sua maioria, absolutamente estáticas; praticamente não existe movimento em suas imagens.

Talvez uma de suas fotografias que mais evoque um possível movimento seja o auto-retrato *Self-Portrait with Whip* (1978), em que o fotógrafo aparece com um chicote enfiado no ânus. Há algo de cômico nessa foto que faz com que ele pareça um sátiro, um “diabinho” travesso que voltou-se repentinamente para trás a fim de assustar-nos. É como se a comicidade atenuasse o conteúdo chocante da foto, enquanto a sensação de movimento contrasta com o gesto tão estudado das mãos, o anel no dedo mindinho, a posição das pernas... Parece teatral, caricato... tudo meticulosamente pensado, planejado. É quase impossível não associar essa imagem com o auto-retrato em que o artista aparece com chifrinhos (*Self-Portrait*, 1985) e com a fotografia de uma escultura italiana de diabo (*Italian Devil*, 1988). Um tom de brincadeira e de ironia permeia essas fotos.

Os sátiros eram seres míticos que acompanhavam o deus Pan ou Dionísio e eram conhecidos por seu insaciável apetite sexual. A história da arte costuma considerar que foi nos sátiros que o catolicismo teria se inspirado para criar a imagem do diabo.

A foto do casal Brian e Lyle (*Brian Ridley and Lyle Heeter*, 1979), embora pertencente ao grupo de obras de conteúdo sadomasoquista é uma das mais “comportadas” da mostra. Não contém nudez nem violência explícita. O casal é mostrado dentro de sua sala de estar de mobiliário e decoração conservadores. Uma mesa com pés de chifre de cervo de gosto bastante duvidoso é o detalhe que chama atenção nesse interior aparentemente tradicional. Remete ao mundo da caça, que pode ser associado ao meio S&M pela alusão à dor, à dominação, à relação com a morte e a glamourização de despojos do animal cassado usados como troféu. O gosto por peles e couro animal é comum aos dois mundos (da caça e do S&M). Mas a caça é um esporte valorizado em muitos meios tradicionais. Não fosse pelas vestimentas e pelas correntes, assim como pelo fato de se tratar de um casal de homens, estaríamos diante de um retrato perfeitamente clássico de uma família burguesa em sua sala de estar.

Os dois homens tem expressão séria e serena e olham para a câmera como se esperassem um registro familiar para pendurar na sala, assim como famílias abastadas costumavam posar em seus melhores trajes para serem imortalizadas pela pintura. Aí reside o humor e também a provocação desse retrato. É como se Brian e Lyle quisessem dizer ao público “não somos tão diferentes de você”, “podemos até pertencer ao mesmo meio”.

Já a foto de Elliot e Dominick (*Elliot and Dominick*, 1979) parece exalar um clima bem mais pesado do que outras das fotos de teor sadomasoquista. Assim como na imagem anteriormente analisada, ambos os homens encaram a câmera. Entretanto, Dominick parece estar sorrindo. Ao percorrer a foto com o olhar, a expressão dele é a última coisa na qual nos detemos, mas ameniza um pouco o resto da imagem. Ela não denota nenhum medo ou insegurança, apesar da situação aparentemente tão desagradável. O fato de Dominick estar dependurado de cabeça para baixo, nu, em uma posição que lembra o Cristo na cruz e Elliot estar segurando um cigarro na mão direita e manter uma expressão tão séria provocam, sem dúvida, um certo desconforto. O cenário em que a foto foi tirada, com fundo escuro, também contribui para esse sentimento.

Essa fotografia foi comparada por alguns críticos às pinturas de Leon Golub da série *Interrogation* dos anos 80, que mostram cenas de pessoas sendo interrogadas sob tortura em um contexto guerrilhas.

Ao falar sobre o meio S&M que frequentava, Mapplethorpe enfatiza o papel da confiança entre os participantes e o fato das pessoas estarem ali por vontade própria. Essas duas características parecem fazer muita diferença entre aquilo que pode ser excitante para um adepto das práticas sadomasoquistas ou aquilo que é de fato aterrorizante. Numa situação real de tortura existe apenas ameaça e desconfiança entre os envolvidos. A vítima não escolheu estar ali e nem tem controle algum sobre o que possa vir a acontecer.

Ao por em prática suas fantasias sadomasoquistas, seus protagonistas participam numa espécie de “faz de conta”, que só funciona, só tem “graça” porque não é uma situação real de abuso, apenas uma espécie de brincadeira. Daí a importância do cenário, das roupas, etc. Mapplethorpe alega que para ele S&M significa “Sexo e Mágica”.

As fotografias que retratam o pênis são as que foram mais frequentemente comparadas com as fotos de flores. Há duas em particular, *Mark Stevens* (1976) e *Untitled*, (1981), que podem ser admiradas do ponto de vista da luz e da composição, tal qual os retratos de flores, mas que também trazem traços de humor. A primeira, intitulada *Mark Stevens*, pode integrar o grupo das sadomasoquistas devido a “roupa” que o modelo usa, uma espécie de calça de couro aberta atrás e na frente deixando à mostra suas partes sexuais.

Nessa foto, a maneira como o pênis está exposto, repousando sobre uma espécie de suporte quadrado, de perfil, faz lembrar o modo como algumas esculturas são expostas em museus, sobre uma espécie de pedestal. A pose de Mark Stevens, debruçado sobre o suporte, apoiado em seus cotovelos, com a barriga encolhida, de modo a não atrapalhar a visão de seu membro exibido tão acintosamente tem um lado engraçado.

Já a segunda foto, *Untitled* (1981), deixa bem clara a preocupação com luz e sombra e com o equilíbrio da imagem. Parece quase uma foto publicitária, com uma metade sob fundo preto e outra sobre fundo branco, a mão à esquerda equilibrando a composição com o pênis à direita. Não é uma foto em que o fato de exibir um pênis chame tanta atenção assim.

Outros retratos mais “pesados” que não foram comentadas por Mezan, mostram o pênis como objeto de ataques, como uma em que a ponta de uma faca aparece inserida na abertura da glândula de um pênis (*Untitled*, 1980) e outra em que o pênis aparece amarrado com um barbante ou corda fina bem apertado deixando inchados o membro e os testículos de forma aflitiva (*Richard*, N.Y.C., 1978). Essas duas fotografias são mais francamente agressivas e ameaçadoras do que as outras fotos sadomasoquistas por não terem vestígios de humor nem nada que sirva para atenuar seu conteúdo de violência.

Podemos apenas concordar com Mezan no sentido de que, mais uma vez, a preocupação com a luz e a maneira impecável com que a forma é tratada não difere em nada dos retratos de flores. Sem dúvida nenhuma, essas são fotos em que é mais difícil ver a “frieza” de que fala o psicanalista e dificilmente se fica indiferente diante de seu conteúdo.

Man in a polyester suit (1980) é uma imagem que remete à influência do surrealismo no trabalho de Mapplethorpe. Ela apresenta algumas semelhanças com a pintura *Le Fils de l’homme* (1964) de Magritte. Em ambas as obras vê-se um homem não identificado vestindo um terno, um forte símbolo de civilização. A fotografia de Mapplethorpe é uma de suas poucas em que o modelo pediu para não ser identificado. Em meio ao terno de tonalidade próxima à pele escura do modelo, pende seu órgão sexual, para fora da calça, criando um efeito cômico e, ao mesmo tempo, subvertendo aquilo que o terno tem de civilizado.

No quadro de Margitte, a identidade do homem é escondida pela maçã, símbolo do pecado original, que pende diante do rosto ocultando-o como a folha de parreira ocultou os órgãos sexuais de Adão e Eva. É possível, assim, estabelecer um forte paralelo entre as imagens como se nos dois casos o pênis revelasse ou ocultasse a verdadeira identidade de seu dono.

Esse é um aspecto recorrente nas fotos de Mapplethorpe já que muitas vezes as partes sexuais do corpo são mostradas sem o rosto de seus donos, ao lado de seus nomes, que os identificam nos títulos das obras.

Um dos retratos de Lisa Lyon (*Lisa Lyon*, 1982) é mais um exemplo desse tipo. Nessa foto o corpo inteiro da primeira campeã mundial de *body-building* aparece nu, numa pose escultural que enfatiza seus músculos, com o rosto coberto por um véu.

Lembra pinturas surrealistas em que aparecem figuras de mulheres com o rosto coberto pelos cabelos ou com as feições faltando, o quadro *Les Amants* (1928) de Magritte que mostra um casal se beijando com os rostos cobertos e que também parece ter influenciado as fotos de Mapplethorpe que mostram casais enrolados em gaze.

O véu que tem a função de significar/preservar a pureza da virgem oculta aqui apenas a sua identidade, sendo que todo o resto do corpo é exibido. O véu também remete à feminilidade e contrasta com a virilidade do corpo de Lisa, assim como acontece na foto em que ela aparece com chapéu e véu negros (*Lady Lisa Lyon*, 1982). A ambiguidade sexual das curvas e músculos de Lisa Lyon foram aliás responsáveis por torná-la musa de várias fotografias de Mapplethorpe, em que justamente esse contraste é enfatizado.

Muito foi dito sobre a maneira como Mapplethorpe retrata o corpo feminino. Além das fotos de Lisa Lyon, há muitas fotos de celebridades e particularmente de Patti Smith, com quem ele teve um romance e dividiu seu primeiro apartamento. Uma dessas fotos, *Patti Smith* (1976), parece particularmente feminina quando comparada a maioria das outras fotografias de mulher feitas pelo artista. Embora dona de feições um tanto quanto andrógenas, o corpo de Patti parece frágil e seu olhar desarmado, apesar de encarar diretamente o espectador. Num ambiente vazio, mobiliado apenas pela calefação, ela parece estar com frio e só. Parece, de certa forma, que seu corpo pende da calefação, sendo essa mais uma das poucas fotos de Mapplethorpe que aludem à possibilidade de movimento. É interessante notar a semelhança dessa pose de Patti Smith com a de Ajitto na foto de perfil da série de 1981 acima mencionada (*Ajitto*, 1981). Só que na dele não há impressão alguma de movimento e seu rosto está escondido. Contrasta também a magreza dela com os músculos dele. Do ponto de vista formal é interessante o diálogo entre a forma sanfonada da calefação e a sombra das costelas da mulher.

Outra das modelos preferidas de Mapplethorpe é Annamirl, cuja foto aqui considerada (Annamirl, 1984) mostra vestida com roupas bem masculinas, ostentando um dos seios com uma das mãos. A pose da mão é estranha, parece sublinhar ou enquadrar o seio, sustentá-lo... Esse gesto estranho da mão, em conjunto com o olhar direto e desafiador de Annamirl faz lembrar de imediato uma pintura enigmática de

autor desconhecido, *Portrait présumé de Gabrielle d'Estrées et de sa soeur la duchesse de Villars* (aprox. 1594). O penteado para trás e até as feições de Annamirl, sua testa alta, seu nariz afilado, o formato da boca, lembram bastante as duas mulheres representadas na pintura. A blusa branca e aberta de Annamirl remete a maneira como a cortina vermelha enquadra a cena na pintura das duas mulheres com os seios à mostra. O gesto de uma delas, pinçando com os dedos o mamilo da outra, desperta curiosidade.

Os estudiosos dessa obra consideram em geral que esse gesto indicaria que a mulher que tem o seio beliscado pela outra está grávida. O gesto seria comum para verificar se a gestante possuía leite. É interessante notar que no texto de Mezan a fotografia de Annamirl é descrita como aludindo à função de aleitamento da mulher. Essa conotação não parece nada óbvia quando se considera a foto como um todo, as roupas másculas, o olhar da modelo. Parece mais que o gesto dela indica uma certa provocação, “é um seio”, “sou uma mulher, veja!”

Como vimos mais acima, Mapplethorpe diz a respeito de seu trabalho que busca a perfeição da forma e que para ele não faz diferença fotografar um pênis ou flores, pois sua preocupação estética, seus cuidados com a luz e com a composição são os mesmos.

A questão de saber se subjetivamente é realmente indiferente para o artista tratar com um pênis ou com uma flor não é central nesse caso, embora a afirmação possa parecer pouco convincente. A escolha do pênis como tema a ser fotografado não é aleatória, como aliás não seria nenhuma outra escolha de tema artístico. Mas é totalmente plausível e praticável a intenção de tratar tecnicamente ambos os objetos da mesma forma. É inclusive algo observável, que se pode verificar ao examinar as fotos de Mapplethorpe. Ao comparar lado a lado as fotos de pênis e de flores as segundas acabam por remeter às primeiras e aí encontramos novamente o humor já tão citado a respeito do trabalho deste artista (*Mark Stevens*, 1976 e *Untitled* 1981; e *Calla Lily*, 1984; *Tulips*, 1987; *Calla Lily*, 1988 e *Double Jack in the Pulpit*, 1988). Mas, ao admirar as fotografias de flores separadamente, será que a conotação sexual é tão óbvia, mesmo se o olhar já não estiver dirigido para essa intenção? Em algumas fotos parece que sim. Copos de leite, por exemplo, são fáceis de associar ao falo por sua forma (*Calla Lily*, 1988), orquídeas são conhecidamente associadas ao órgão sexual feminino (*Tiger Orchid*, 1988), as duas flores de *Double Jack in a Pulpit*

(1988) remetem bastante a dois falos eretos. Mas e no caso das tulipas, por exemplo, ou de outras flores (*Roses*, 1982; *Parrot Tulip in Black Vase*, 1985; *Tulips*, 1987; *Rose*, 1988; *Vase with White Tulips*, 1988)? Não parece então que a relação seja tão evidente ou mesmo intencional. Trata-se, na verdade, de belas fotos, independentemente de se admirar particularmente as flores ou não.

Aparentemente, a “loucura” que Mapplethorpe pretende ordenar se refere tanto à seus próprios impulsos inconscientes quanto à vida agitada da grande metrópole e à correria do mundo contemporâneo. Desde a revolução industrial, vários artistas e autores vem apontando o ritmo de vida cada vez mais frenético e que parece continuar a acelerar-se na atual pós-modernidade. A tentativa de controlar esse movimento acelerado seria uma das explicações para a inércia presente na grande maioria das fotos de Mapplethorpe.

O próprio artista faz uma comparação entre suas fotografias e as de outro fotógrafo americano, Garry Winogrand (1928-1984), cujo trabalho seria “o oposto” do dele. De fato, alguns aspectos das fotos de Winogrand parecem quase que diametralmente opostas às de Mapplethorpe, inclusive na maneira como lidam com o movimento.

Winogrand fotografa principalmente mulheres, quase sempre em movimento, na rua, sem seu consentimento, sem que sequer percebam que estão sendo fotografadas. Ele trabalha o tempo todo com o imprevisto e com a espontaneidade. Não tem como saber de antemão quem vai fotografar, como será a foto o que estarão fazendo seus modelos... As pessoas que fotografa são sujeitos que tem uma vida própria que escapa ao controle do artista e cuja câmera capta apenas de relance, num momento fugaz. O resultado final de suas fotografias depende tanto do acaso quanto da sua habilidade em aproveitar da melhor maneira possível as oportunidades que se apresentarem ao seu olhar. Seus modelos permanecem anônimos para ele e para o público, enquanto preservam plenamente sua autonomia e humanidade. Sua privacidade é invadida pelo olhar furtivo do fotógrafo. O fotógrafo age como um *voyeur* embora suas fotos não contenham nudez nem conteúdo sexual explícito.

Garry Winogrand parece ter um olhar admirador sobre as mulheres e o expressa de modo poético. O título de um de seus livros que reúne alguns de seus trabalhos mais conhecidos, “*Women Are Beautiful*” (1975), diz claramente aquilo que suas fotos pretendem mostrar. Pensemos particularmente em duas de suas fotos mais conhecidas; *Untitled*, (1965, impressa em 1981) da série *Women Are Beautiful*, que

mostra uma mulher de longos cabelos negros comendo um *pretzel* enquanto caminha pela rua, provavelmente em Nova Iorque, e *World's Fair*, (1964, impressa em 1981), também da série *Women Are Beautiful*, que mostra uma mulher loira caminhando com o cabelo ao vento, na mesma cidade. Mesmo sem conhecer o artista se poderia presumir que as fotografias foram feitas por um homem heterossexual.

Já Mapplethorpe no ambiente controlado de seu estúdio, planeja antecipadamente luz, poses, roupas, acessórios e conotações de suas fotos. Todos os modelos de suas fotografias, não só consentiram em ser fotografados como também aceitam sujeitar-se à poses estáticas, muitas vezes difíceis de manter. Embora grande parte dos modelos sejam amigos do artista e as fotos tragam no título o nome que identifica os modelos, é como se estes abrissem mão de sua humanidade em prol da visão do artista que os “objetifica”. Todos expõem seu corpo ou imagem voluntariamente. Com frequência as fotos mostram partes de corpos nus sem face, mas sempre identificados pelo nome. Lemos “*Ajitto*”, “*Thomas*”, “*Lisa Lyon*”, “*Mark Stevens*”, etc., do mesmo modo como lemos “*Calla Lily*”, “*Tulips*”, “*Italian Devil*”, como uma mera descrição do objeto fotografado.

Discussão e Considerações Finais

Ao analisar o conjunto da obra de Mapplethorpe, Mezan chama a atenção para a maneira como a questão do controle se faz presente e o modo como o artista o exerce não só sobre a técnica fotográfica mas também sobre todos os aspectos da composição e, inclusive, sobre os modelos que posam para ele.

O autor faz a hipótese de que o controle exercido pelo artista sobre os mínimos detalhes de suas obras, reflete na verdade, uma defesa inconsciente contra a violência de seus impulsos sexuais e agressivos. O contraste entre os temas escolhidos e o modo supercontrolado como são tratados expressaria a tentativa de conciliação entre as forças intensas que buscam irromper e as defesas que procuram domesticar a intensidade dessas forças e conter sua irrupção, de modo que se tornem menos avassaladoras para o sujeito. O processo de criação teria, assim, função de propiciar um equilíbrio entre essas forças.

Lembremos o artigo do psicanalista francês Michel Artières a respeito de Paul Cézanne (ARTIÈRES, 1983 apud MEZAN, 1998, p.172) que fala das forças antagônicas expressas em sua obra pictórica, como se algo tumultuasse o gesto do pintor e encontrasse expressão em seu traço apesar de sua vontade. O

desenvolvimento da obra pictórica de Cézanne revelaria a evolução do diálogo entre essas forças opostas na busca de um equilíbrio sempre precário, constituído de pequenos fracassos e vitórias de ambos os lados. Esse processo não seria consciente para o artista.

A opinião que Mezan atribui à mídia, segundo a qual Mapplethorpe buscaria realizar um trabalho engajado em relação aos movimentos de liberalização sexual parece, na verdade, bastante plausível como intenção consciente do artista, procurando mostrar aquilo que verdadeiramente capta seu interesse, sem tabus ou censura, buscando até, porque não, provocar. A hipótese de Mezan sobre as motivações inconscientes do fotógrafo não invalida essa possibilidade no que diz respeito a suas intenções conscientes.

O público em geral, como sole acontecer, parece ter se detido muito mais no conteúdo explícito das fotografias do que na maneira como foram executadas. A contribuição diferenciada da psicanálise reside justamente na sua característica de ir além do “é um pênis”, “é um chicote enfiado no ânus” e procurar entender os motivos inconscientes que determinaram essas escolhas, sem se deixar comover por supostas provocações ou arrebatamentos por transgressões politicamente reivindicadoras.

O conteúdo das fotos é inegavelmente provocativo, mas talvez o que realmente provoque o espectador da obra de Mapplethorpe (seja ele crítico ou entusiasta) não seja o que Germano Celant chama de “explosão incontida de sexualidade” e sim a intensidade das forças antagônicas que se revelam através das fotografias do artista, a tensão que expressam.

O verdadeiro poder transgressor da obra residiria em sua eficácia (para retomar um termo usado por Laplanche) tanto para o artista, no seu momento de criação, quanto para o público, no momento de recepção da obra nos planos inconscientes de ambas as partes.

Nenhuma arte, justamente porque é recriação, pode ser integralmente “passiva”. Contudo, na fotografia este elemento de domínio é mais acentuado, justamente porque está em seu poder reproduzir exatamente aquilo que, do seu referente, o artista quiser reproduzir. (Mezan, 1998, p.178)

Contrariando a visão de Germano Celant segundo a qual Mapplethorpe não faz distinção entre dominante e dominado pode-se dizer que na verdade, em seu trabalho, Mapplethorpe é o dominante. A fotografia enquanto técnica, os modelos, a busca estética e o próprio público da obra são os dominados. Parece plausível supor

que a fotografia funciona para Mapplethorpe como instrumento de domínio, inclusive, ou principalmente, domínio sobre si mesmo.

Enquanto Celant vê na obra do fotógrafo um olhar que “sexualiza tudo”, Mezan enxerga o oposto: a dessexualização de tudo. Para ele, Mapplethorpe não trata “flores” como “caralhos” e sim “caralhos” como “flores.”

Numa crônica que escreveu para a Folha de São Paulo sobre o lançamento do livro *Tempo de Muda* de Mezan, Calligaris (1999) expõe justamente o ponto de vista contrário ao de Mezan sobre as fotografias de Mapplethorpe. Suas opiniões coincidem bastante com as de Celant. Ele diz que considera as fotos “sufocantemente eróticas” e que tem dificuldade em ver no formalismo e na busca pela perfeição “uma defesa contra a sexualidade ou um empecilho contra o erotismo”. Ele afirma que, para ele, tais características são na verdade “facilitadoras” da sexualidade e do erotismo. Todos estaríamos buscando o belo e a perfeição porque na verdade estes representam a busca pelo falo perfeito, onipotente.

É claro que a maneira como a sensibilidade de cada um reage diante da obra de arte é pessoal e varia de pessoa para pessoa. Entretanto, parece que Calligaris faz uma generalização a respeito do que Mezan diz sobre a obra de Mapplethorpe como se isso devesse valer para toda obra em que o formalismo e o perfeccionismo estejam envolvidos. Não parece que seja assim. Mezan deixa claro que suas observações se baseiam na análise de um conjunto de obras de Mapplethorpe, em que esses fatores se fazem particularmente evidentes. Além disso Mezan não afirma propriamente que essas características na obra de Mapplethorpe sejam uma defesa “contra” a sexualidade, nem muito menos um “empecilho contra o erotismo”.

As conjecturas de Mezan parecem considerar que o formalismo e o perfeccionismo são uma expressão das defesas de Mapplethorpe que possibilitam lidar com seus impulsos sexuais e agressivos sem “soçobrar na loucura”, sem se deixar submergir por eles. As defesas, na verdade, contribuiriam para viabilizar a expressão desses impulsos sexuais permitindo ao artista manter um certo controle sobre eles, canalizando-os, nesse caso para a criação artística.

Talvez seja útil lembrar que o autocontrole desempenha também um importante papel na busca pela satisfação sexual, ao lado da entrega. O equilíbrio variável entre os dois permite que a relação sexual possa efetivar-se através do coito e alcançar o orgasmo. Além disso, no que diz respeito a relação do ser humano com o

belo e com a busca de perfeição, lembremos o comentário de Freud de que os órgãos sexuais feminino e masculino não são, objetivamente falando, propriamente belos ou atraentes. Podemos até considera-los assim devido às nossas fantasias e projeções, mas dificilmente quando tentamos ser objetivos.

Ao falar sobre o caráter anal, Freud (1908/2006) supõe que o gosto exacerbado pela limpeza, pela ordem, a meticulosidade características de determinadas pessoas são a expressão oposta da inclinação que as originou: o interesse pelas fezes e pela “imundice” que representam, aquilo que não deveria fazer parte do nosso corpo, que este joga fora. Tais características seriam defesas contra a fixação na fase anal.

Parece lícito supor que a busca pela beleza e pela perfeição, comum a maioria das pessoas, expresse a vontade de transcender nossa própria humanidade e tudo que ela implica de decrepitude, de organicidade, o próprio real... A feiura está associada à morte, à doença, à sujeira, à falha... Retomando o exemplo da relação sexual, faz sentido pensar que o papel que a beleza exerce sobre a atração sexual funciona como uma espécie de defesa, na medida em que “objetifica” o outro, criando uma certa distância dentro da entrega sexual. Essa “objetificação” do outro permite manter uma impressão de autocontrole e até de controle sobre o outro dentro da relação sexual.

No texto sobre Leonardo Da Vinci (1910/2006), Freud analisa a obra do grande mestre. Assim como Mapplethorpe, Leonardo era conhecido por ser perfeccionista e um grande apreciador do belo em todas as suas manifestações. Seu atelier era um ambiente limpo e ricamente decorado. Costumava cercar-se de jovens bonitos que tocavam música ao vivo ou liam poesias enquanto ele pintava. Gostava de vestir-se bem com tecidos caros e suntuosos. Tinha dificuldade em terminar as obras de arte, assim como os inventos que começava, devido à sua obsessão pela perfeição. A técnica da pintura à óleo lhe convinha particularmente bem, pois a demora da tinta em secar lhe permitia corrigir-se ou mudar de ideia quantas vezes julgasse necessário. Ao pintar *A Última Ceia* (1495-1497), por exemplo, ao invés de usar a técnica do afresco que melhor convinha a execução da pintura sobre a parede, Leonardo optou por uma mistura incluindo tinta a óleo, justamente porque o afresco exigia que se terminasse a pintura enquanto o cimento ainda estivesse fresco. A tinta e suas tonalidades ficariam melhor preservadas por terem aderido ao cimento antes deste secar. A deterioração da tinta à óleo sobre a parede é muito mais rápida.

Freud atribui à Leonardo um tipo de homossexualidade platônica, já que não é conhecida nenhuma referência à alguma aventura sexual de Leonardo nem nenhum envolvimento romântico de sua parte, seja com um homem ou com uma mulher. Freud cita, inclusive, um desenho de Leonardo que chama atenção pela falta de conhecimento que revela a respeito dos detalhes anatômicos da mulher e também da anatomia do coito. Ele estranha o fato de que uma pessoa que se interessava por tantos assuntos fosse tão pouco curioso justamente sobre o ato sexual, que está na base da curiosidade intelectual.

É como se toda a energia sexual desse gênio multifacetado, talentoso no canto, na cozinha, na pintura, na experimentação científica, etc., fosse desviada para fins não sexuais, sem que nada restasse para investir na atividade sexual em si. Leonardo deixou uma grande quantidade de escritos em que sua curiosidade se dedica a praticamente todos os assuntos da natureza, sem nunca tocar, no entanto, no tema da sexualidade.

Freud fala de uma lembrança de infância de Leonardo, não se sabe ao certo se teria sido um sonho ou uma fantasia, em que ele conta que estava deitado quando um milhafre entrou pela janela e sentou-se na borda da sua cama, passando a cauda pelos seus lábios. Freud vê nesse episódio o relato de uma fantasia homossexual de sexo oral. No material que Freud estudou sobre Leonardo para escrever seu ensaio, consta que a ave em questão seria um abutre, o que baseou a associação de Freud dessa ave com a figura materna, já que em alemão a palavra “abutre” soa parecido com a palavra “mutter”, que significa mãe. Essa associação em particular não funciona quando se leva em conta a palavra do texto original que fala de milhafre e não de abutre. Seja como for, isso não muda substancialmente ao conteúdo homossexual do episódio.

Ao longo da vida, foi ficando cada vez mais difícil para Leonardo dar suas obras por concluídas e ele foi progressivamente desviando seu interesse principal da criação artística para as invenções científicas.

O que o caso de Leonardo, conforme descrito por Freud, apresenta em comum com o de Mapplethorpe, são os traços de caráter de ordem e obstinação expressos em sua arte e no modo perfeccionista de sua produção. Ambas as características, assim como a da parcimônia, a terceira atribuída por Freud ao caráter anal, tem em comum o fato de expressarem a necessidade de controle de quem as possui. Os dois artistas diferem gritantemente, no entanto, no que se refere à questão da sexualidade já que no

caso de Leonardo ela não parece manifestar-se de modo explícito em nenhum aspecto de sua vida, enquanto Mapplethorpe aparenta ter explorado ativamente diferentes inclinações sexuais tanto na sua vida pessoal quanto na sua arte.

Ao falar sobre a fase anal no desenvolvimento sexual infantil, Freud (1905/2006) aponta que, ao reter as fezes no intuito de postergar o prazer que sua liberação poderá trazer, as vezes as crianças pequenas acabam ficando constipadas. Isso faz com que, no momento em que finalmente resolvem evacuar, o prazer experimentado com a estimulação da zona erógena anal pela passagem das fezes se faz acompanhar pela dor. Essa dor acabaria por ser associada ao prazer sexual.

Em outra obra, *Os instintos e suas vicissitudes* (1915/2006), no que se refere a relação entre prazer e dor, Freud comenta:

(...) a dor é muito apropriada para proporcionar uma finalidade masoquista passiva, pois temos todos os motivos para acreditar que as sensações de dor, assim como outras sensações desagradáveis, beiram a excitação sexual e produzem uma condição agradável, em nome da qual o sujeito, inclusive, experimentará de boa vontade o desprazer da dor. (...) naturalmente, não é a dor em si que é fruída, mas a excitação sexual concomitante (...) (Freud, 1915, p. 134)

Ao teorizar sobre o caráter anal, Freud (1908/2006) faz a hipótese de que as pessoas adultas que desenvolveram uma fixação na fase anal ao longo da infância e nas quais o erotismo anal não foi sublimado de modo a manifestar-se sob a forma dos três traços de caráter já mencionados se tornariam homossexuais.

No caso de Mapplethorpe, tal fixação na fase anal parece óbvia tanto pelo papel preponderante do controle exercido em sua arte e evidenciado pelo sua obsessão com a perfeição, pela sua tentativa de transformar em belo e ordenado aquilo que por definição não o é, quanto pela sua homossexualidade assumida, exibida e praticada. Parte de sua energia pulsional sexual seria desviada para a criação artística, (ou seja, sublimada na arte), outra parte seria desviada para seus traços de caráter anal (no seu caso, sobrepostos à atividade artística) e, finalmente, parte de sua libido continuaria dirigida para o exercício de sua sexualidade (não só homossexual).

Há ainda um fator interessante que as limitações do presente trabalho não permitiram explorar e que tampouco foi abordado por Mezan, mas que expandiria o alcance da presente investigação: A maneira como “o par de opostos” sadismo-masochismo e escopofilia-exibicionismo (Freud, 1915/2006) se articulam na obra de

Mapplethorpe por meio da fotografia e o prazer em ver e exhibir, olhar e ser olhado, que a mídia fotográfica implica.

A arte como sublimação interessa ao psicanalista por pelo menos três vias: por constituir um caminho de viabilização para o sujeito, contribuindo para minimizar seu sofrimento; pelo fato de sua compreensão ajudar a lançar luz sobre as dinâmicas dos processos inconscientes; e devido à produção artística ser um campo privilegiado de transmissão e circulação de conteúdos inconscientes dentro da cultura facilitando inclusive a geração de novos produtos culturais e, assim, multiplicando canais possíveis de sublimação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, G. C. (1988). *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

FREUD, S. (1905). *Três Ensaio Sobre a Sexualidade Infantil*. Trad. Sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 2006. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. VII.)

FREUD, S. (1908). *Caráter e erotismo anal*. Trad. Sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 2006. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. IX.)

FREUD, S. (1910). *Leonardo Da Vinci e uma Lembrança de sua Infância*. Trad. Sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 2006. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XI.)

FREUD, S. (1915). *Os Instintos e suas Vicissitudes*. Trad. Sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 2006. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XIV.)

FREUD, S. (1920). *Além do Princípio do Prazer*. Trad. Sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 2006. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XVIII.)

LAPLANCHE, J. (1980). *Problématiques III, La sublimation*. Paris, Quadrige/PUF, 2008.

MEZAN, R. (1998). *Arte e sexualidade: A propósito da exposição de Mapplethorpe*. In: Tempo de Muda, Ensaios de Psicanálise. Ed: Companhia Das Letras.

MONNIER, G. (1995). *L'art et ses institutions en France (De la Révolution à nos jours)*. Paris, Gallimard. (Collection Folio Histoire.)

Artigo on-line:

CALLIGARIS, C. O leitor-discípulo: “Tempo de Muda” reúne ensaios do psicanalista Renato Mezan. Especial para *A Folha de São Paulo*, São Paulo, Domingo, 07 Fev. 1999. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs07029915.htm> Acesso em: 26 mar. 2013.